



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2010

Primera y segunda parte de «La hija del aire»: significación y coherencia interna

Güntert, G

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-42519>
Book Section

Originally published at:

Güntert, G (2010). Primera y segunda parte de «La hija del aire»: significación y coherencia interna. In: Maestro, J G. Teatro y Siglo de Oro : homenaje a Maria Grazia Profeti. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 177-200.

X

PRIMERA Y SEGUNDA PARTE DE *LA HIJA DEL AIRE*: SIGNIFICACIÓN Y COHERENCIA INTERNA

Observaciones preliminares: ¿un problema de autoría?

La hija del aire, tragedia en dos partes sobre la legendaria figura de Semíramis, es una desbordante obra de seis jornadas y casi siete mil versos, temáticamente compleja y, por varias razones, controvertida. Mientras los historiadores del teatro siguen interrogándose sobre el período de composición de cada una de las dos partes, escritas, según hoy se supone, mucho antes de su primera representación en el Palacio Real (13 y 16 de noviembre de 1653),¹ los filólogos se las ven con un espinoso problema de autoría: en una colección de “seltas” publicada en 1650, el texto de la *Segunda parte* aparece impreso bajo el nombre de Antonio Enríquez Gómez, atribución que, en cualquier caso, cuenta con escasos defensores en la actualidad.² Debió de reputarla dudosa también el

¹ Donald W. Cruickshank, “The Second Part of *La hija del aire*”, *BHS*, LXI (1984), pp. 286-94; y “The Significance of *Fortuna* in Calderón’s *La hija del aire*”, en Edward H. Friedman y Harlan Sturm (eds.), “*Never-ending Adventure*”. *Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn*, Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 2002, pp. 351-376. En el primero de estos trabajos, Cruickshank se refiere a tres estudios que se han ocupado del problema cronológico: Harry W. Hilborn, *A Chronology of the Plays of D. Pedro de Calderón de la Barca*, Toronto: University of Toronto Press, 1938; Gwynne Edwards, “Introduction” a su edición crítica: P. Calderón de la Barca, *La hija del aire*, London: Tamesis, 1970, pp. XX-XXIII; y Constance Hubbard Rose, “Who Wrote the *Segunda Parte* of *La hija del aire*?”, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire*, LIV (1976), pp. 797-822. En su segundo trabajo, Cruickshank da noticia de representaciones tempranas de *La hija del aire* (Sevilla, 1643), lo cual induce a pensar que la obra fue compuesta en torno a 1640 (p. 373).

² Se trata de la *Parte quarenta y dos de comedias de diferentes autores*, Zaragoza, Juan de Ybar, 1650. Además de contener la segunda parte de *La hija del aire*, la colección cuenta con tres comedias de Calderón (*El pintor de su deshonra*, *No hay burlas con el amor*, *El secreto a voces*) y con una cuarta atribuida erróneamente a él: *Del rey abajo ninguno*. Véanse a este propósito los estudios de Antonio Restori, *Saggi di bibliografia teatrale spagnuola*, Genève: Bertoni, 1927; y de M.^a Grazia Profeti, “Appunti bibliografici sulla collezione *Diferentes autores*”, *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa: Università di Pisa, 1969/70, pp. 175-76. Restori,

editor de la *Tercera parte de comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, Vergara Salcedo, quien, al publicar juntas las dos partes del drama en 1664, lamentó que muchas comedias de Calderón circularan con su nombre sin ser suyas y que algunas de su propiedad hubiesen sido publicadas con nombre ajeno. Desgraciadamente, en su “Papel al autor”, no se refiere a ningún título en particular, sino que habla en términos generales:

Señor D. Pedro, no sólo yo, sino cuantos aplauden y veneran por primeras las comedias de vuestra merced sienten el que anden diminutas y llenas de errores de la imprenta, así las sueltas como las que en partes diferentes de libros se han dado estos años a la prensa, y también el que muchas vuelen con el nombre de vuestra merced, no lo siendo, y algunas de vuestra merced con el ajeno, motivo bastante para que, fiado en la merced que me hace, resolviese recoger esas doce y darlas a la estampa, por eximirlas del riesgo que las demás han padecido.³

A partir de 1664, por tanto, las dos partes se editan juntas entre las comedias de Calderón.⁴ Se confirma su autenticidad en dos inventarios hechos por el propio poeta,⁵ en un catálogo bibliográfico del siglo XIX⁶ y en las ediciones modernas de Gwynne Edwards y Francisco Ruiz Ramón.⁷ Ello no

que consultó el ejemplar de Bolonia, caracteriza las “sueatas” de esta edición de “antiguas” y cree que podrían remontarse a un período anterior a 1650 (p. 22).

³ “Papel al autor”, dirigido a don Pedro Calderón, de Sebastián Ventura de Vergara Salcedo; se reproduce en Calderón de la Barca, *Comedias, III. Tercera parte de comedias*, ed. de D. W. Cruickshank, Madrid: Biblioteca Castro, 2007, p. 7.

⁴ En 1664 se publican sucesivamente dos ediciones de la *Tercera parte de comedias de D. Pedro de Calderón de la Barca*, Madrid, Domingo García Marrás, a las que hay que añadir la edición corregida por Juan de Vera Tassis, *Tercera parte de comedias del célebre poeta español don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid: Francisco Sanz, 1678. Después, la *Segunda parte* se editó dos veces separadamente: en 1881, por Santiago Olmedo y Estrada (*La hija del aire: Drama en verso en tres jornadas*); y en 1978, por José María Díez Borque (*Dos tragedias*, Madrid: Ed. Nacional).

⁵ Las dos listas elaboradas por Calderón, “Marañón” y “Veragua”, se mencionan en D. W. Cruickshank, “The Second Part of *La hija del aire*”, cit., p. 290.

⁶ Constance H. Rose, en “Who Wrote the *Segunda parte* of *La hija del aire*?”, cit., p. 798, recuerda los catálogos de Pedro Salvá y Mallén (Valencia, 1872) y de Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado (Madrid, 1860). Este último, tras mencionar *La hija del aire*, primera y segunda parte, puntualiza “de Enríquez Gómez (dice); es de Calderón”.

⁷ Las ediciones críticas modernas son estas dos: Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, ed. crítica, con introducción y notas de Gwynne Edwards, London: Tamesis, 1970, cit.; y Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire. Tragedia en dos partes*, ed. de Francisco Ruiz

obstante, Constance H. Rose, en su estudio “Who wrote the *Segunda parte* of *La hija del aire*?”, hace hincapié en la cronología de las publicaciones y llega a la conclusión de que Calderón no pudo escribir la *Primera parte* sino después de haber leído la *comedia* firmada por Enríquez Gómez.⁸ De este autor, nacido en Cuenca de familia judeo-portuguesa, se sabe que hacia 1637 se refugió en Francia, donde llegó a ser mayordomo de Luis XIII; vivió algún tiempo entre la comunidad judía de Amsterdam pero, en 1649, volvió clandestinamente a España, donde siguió escribiendo teatro bajo el pseudónimo de Fernando de Zárate; en 1660, durante un auto de fe celebrado en Sevilla, la Inquisición le quemó en efigie.⁹ Nos las vemos, pues, con un discípulo hereje de Calderón entre cuyas obras se encuentra incluso un tratado satírico dividido en catorce “bulcos” y titulado *La torre de Babilonia*.¹⁰ Con todo, la atribución de la *Segunda parte* a este autor no deja de ser problemática, dado el gran número de documentos que la desconocen o la niegan de modo explícito.¹¹ En contra de la tesis de Constance H. Rose, Donald W. Cruickshank ha demostrado la paternidad calderoniana de ambas partes basándose en criterios comparativos de tipo métrico, ortográfico y temático; y analizando el contenido de los dos

Ramón, Madrid: Cátedra, 1987. Las citas del texto en nuestro trabajo proceden de esta última edición.

⁸ Constance H. Rose, “Who Wrote the *Segunda Parte* of *La Hija del aire*”, cit.; cfr. en especial sus conclusiones, pp. 821-22.

⁹ Archivo Histórico Nacional, Inquisición: “Autos en el secuestro de Antonio Enríquez Gómez”, leg. 2067, núm. 25 (1661?); y “Tribunal de la Corte. Secuestros”, leg. 1872, núm. 35 (1674), ambos cit. en Constance H. Rose, “¿Quién escribió la *Segunda parte* de *La hija del aire*? ¿Calderón o Enríquez Gómez?”, en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del siglo de oro (Madrid, 8-13 de junio de 1981)*, Madrid: C. S. I. C., 1983, vol. I, pp. 603-615 (p. 608).

¹⁰ Antonio Henríquez Gómez, *La torre de Babilonia*, Ruan (Rouen): Laurens Myurry, 1649.

¹¹ Constance H. Rose compara el uso de los tópicos (Babilonia, Nembrot, Babel) en Calderón y Enríquez Gómez, pero, en mi opinión, no es así como se consigue descubrir la paternidad de la *Segunda parte*; cfr. “¿Quién escribió la *Segunda parte* de *La hija del aire*? ¿Calderón o Enríquez Gómez?”, cit., pp. 609-613.

dramas.¹² Es un hecho que la *Segunda parte* (= II) abunda en referencias a la trama de la *Primera parte* (= I). Veamos las más llamativas:

–el gracioso Chato, envejecido como Semíramis, en II, recuerda la historia del soldado, amante de su mujer en la *comedia* anterior (según Constance H. Rose, no se trata sino de una alusión a la tragedia de Virués, pero su argumentación no convence);¹³ además, Chato afirma conocer a Semíramis desde siempre, “pues la serví / siendo monstruo en las montañas, / siendo dama en Ascalón, / siendo en las selvas villana, / siendo en el palacio señora” (II, vv. 2212-2216); recuerda asimismo que solía jugar con el príncipe Ninias cuando niño (II, vv. 1096-97);

–Lidoro, el principal antagonista de la reina asiria, sintetiza en II su biografía –su vida en la corte del rey Nino, su matrimonio con la hermana de éste, Irene–; y se erige, como pariente, en defensor de los derechos del heredero legítimo: rey desventurado, aunque leal, Lidoro está dibujado desde el inicio de I hasta el final de II con perfecta coherencia psicológica; su papel, que no aparece ni en Boccaccio ni en Virués, es, a mi modo de ver, uno de los indicios más consistentes de la paternidad calderoniana;

–Lisías, el ex–gobernador de la provincia de Ascalón, entra en I al servicio de Menón y pasa después a la corte del rey Nino como consejero; en II continúa siendo el sabio consejero de Ninias y es padre de una hija en edad de merecer, Astrea;

–y, por fin, Semíramis: en II, la reina interpreta los “agüeros” de la escena final de I como “vaticinios” propicios (II, v. 382); se acuerda asimismo de Chato, aquel “villano / que desde Ascalón tras mí / vino a Nínive” (II, vv. 635-637), a quien hace llamar a la corte; y, antes de expirar, evoca las muertes violentas de Menón y de Nino, sin confesar la parte de responsabilidad que en

¹² Donald W. Cruickshank, “The Second Part of *La hija del aire*”, cit., *passim*; cfr. además el estudio de Stephen H. Lipman, “The Duality and Delusión of Calderón’s Semíramis”, *BHS*, 1982, pp. 42-57, que excluye cualquier otra posible paternidad.

¹³ Constance H. Rose, “¿Quién escribió la *Segunda parte*...?”, cit., p. 606.

ellas tuvo. El espectador, empero, sabe que Semíramis no está exenta de culpa (I, 139-142).

Si bien las coincidencias temáticas entre las dos partes resultan innegables, no es fácil definir el tipo de relación que entre ambas piezas existe: cada una mantiene su propio carácter; se organiza en torno a su propio núcleo temático. El asunto en sí, la vida y muerte de Semíramis, era bien conocido: lo habían tratado los historiadores antiguos (entre ellos Diodoro Sículo, cuya versión es considerada una de las fuentes de Calderón, Paulo Orosio y Valerio Máximo),¹⁴ Alfonso el Sabio, Dante, Boccaccio, Petrarca, Pedro Mexía, Cristóbal de Virués y, a lo que parece, también Lope.¹⁵ La primera *comedia* trata de la subida de Semíramis al trono de Nínive; la segunda, de su reinado en Babilonia, su obsesión por el poder, su astucia y su caída, hechos éstos que suceden unos veinte años después de los que constituyen el asunto del primer drama. En la *Primera parte*, la función de Semíramis es “causar tragedias”: el principal héroe trágico es Menón y, después, el rey Nino. La *Segunda parte* es trágica en la medida en que presenta las hazañas, el despotismo y la caída de la protagonista; pero ¿es trágico un final si la muerte del “malvado” aparece como justo castigo? Peter Dunn, en su reseña a la edición de Edwards, confiesa que ve bien “la continuidad en la acción” entre ambos dramas, pero no “las diferencias notables” de la *Segunda parte*, que considera una “beautifully regulated, witty and profound charade”.¹⁶ Otros estudiosos han hablado también de la disimilitud de las dos piezas, indicio, tal vez, de que hubo un largo intervalo entre una y otra

¹⁴ Sobre las fuentes véase el estudio de Gwynne Edwards, “Calderón’s *La hija del aire* in the Light of his Sources”, *BHS*, 43 (1966), pp. 177-196. Además de recordar el nombre de Diodorus Siculus, autor de la *Bibliotheca Historica*, que dedica 32 capítulos a Semíramis, Edwards considera como fuente de Calderón una versión abreviada de la *B. H.* del siglo XV, obra de M. Antonius Coccius Sabellicus (Venecia, 1498).

¹⁵ En la primera edición de *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604), Lope menciona su comedia *La Semíramis*, que no ha llegado hasta nosotros; cfr. H. A. Rennert y Américo Castro, *Vida de Lope de Vega*, New Cork: Las Américas, 1968², p. 518.

¹⁶ Cfr. la reseña de Peter Dunn a la edición crítica de Gwynne Edwards, *HR*, XLI (1973), pp. 567-70 (p. 570).

creación.¹⁷ Según Jorge Lavelli, que estrenó *La hija del aire* con gran éxito en Buenos Aires (2004), existe, claro está, una relación entre las dos partes, “pero cada una de ellas es una obra en sí misma”.¹⁸

¿Cuál de las dos se lleva la palma? Quienes admiran *La hija del aire* desde un punto de vista estético –Goethe, el conde Schack, Hugo von Hofmannsthal, José Bergamín, Alexander A. Parker– no se detienen en semejante cuestión. Entre los críticos literarios, si prescindimos de Marcelino Menéndez Pelayo, que no apreciaba “las afectaciones” barrocas de Calderón, predominan los que prefieren la segunda pieza.¹⁹ Los grandes dramaturgos, ante el dilema de tener que reducir un texto tan extenso hasta correr el riesgo de mutilarlo o de representar una sola de las dos piezas, han optado por la segunda parte, limitándose, en algunos casos, a resumir los antecedentes en un breve “Introito”.²⁰ Según Karl Immermann, que procedió así en su escenificación de *La hija del aire* en Düsseldorf (1838), “la novedad de la invención, la intensidad dramática y los logros estéticos de la *Segunda parte* superan con mucho los de

¹⁷ No se puede excluir que Calderón haya procedido a refundir anteriores versiones suyas con vistas a la representación de *La hija del aire* ante la familia real en 1653; no existen, sin embargo, pruebas de ello. Cfr. Rinaldo Froldi, “La legendaria reina de Asiria, Semíramis, en Virués y Calderón”, *Criticón*, 87-89 (2003), pp. 315-324 (p. 319).

¹⁸ Jorge Lavelli, “Hablemos un poco de Calderón”, en *“La hija del aire” de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Jorge Lavelli*, ed. de A. Facio, Madrid: Cuadernos del Teatro Español, 2006, pp. 295-303, (p. 299).

¹⁹ Marcelino Menéndez Pelayo, en sus conferencias reunidas en *Calderón y su teatro* [1881], opina de *La hija del aire* que, “fuera de algunos detalles felices, es una aberración y un verdadero monstruo dramático” (p. 98). Y: “el poeta no ha sabido contener su desbordada fantasía, ni llevarla por el cauce del buen gusto” (p. 284). Poco amante de la “afectación barroca”, no aprecia tampoco la segunda comedia. Véase sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Ed. Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, vol. III, ed. E. Sánchez Reyes, Santander: Aldus, 1941, pp. 98 y 284. Es positivo, en cambio, el juicio de José M. Díez Borque, según quien la segunda pieza es “dramáticamente más lograda”; véase su edición: P. Calderón de la Barca, *Dos tragedias*, Madrid, Ed. Nacional, 1978, p. 54.

²⁰ A estas escenificaciones se refiere Felipe B. Pedraza Jiménez, “Semíramis. Un mito en el teatro”, en *La hija del aire de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Jorge Lavelli*, cit., pp. 97-126, en especial pp. 111-113. Sobre la libre adaptación de Lavelli, cfr. Hans Magnus Enzensberger, *Die Tochter der Luft. Ein Schauspiel nach Calderón*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992, “Drei Fußnoten”, pp. 125-30. Immermann y Enzensberger crearon, de hecho, un “Vorspiel” (= introito), mientras que Lavelli integró las informaciones sobre el origen de Semíramis en su texto de la *Segunda parte*.

la *Primera*”.²¹ También los directores contemporáneos –Lluís Pasqual, Hans Magnus Enzensberger y Jorge Lavelli– identifican el momento culminante del drama con la *Segunda parte*, más intensa desde el punto de vista dramático. Se dan cuenta de la necesidad de aludir a los orígenes míticos de Semíramis y a las circunstancias que han posibilitado su ascenso. Pero lo que les interesa, sobre todo, es la ambición desmedida de Semíramis, tan obsesionada con el poder que, disfrazada de hombre, usurpa el trono que corresponde a su hijo, reinando en su lugar durante algún tiempo.

Rosa Navarro Durán, después de comentar que *La hija del aire* se presenta llena de dualidades, observa que, en la *Parte primera*, “Semíramis es Venus y, en la *Parte segunda*, Diana”.²² La fórmula ha de entenderse en un sentido metafórico: Semíramis, a fin de cuentas, es una criatura relacionada con ambas diosas; es cierto, sin embargo, que primero actúa como “la hermosura que provoca”, y, después, como quien encarna la pasión por el poder.²³ Ahora bien: dada la innegable diversidad de las dos partes, mi intención es destacar lo específico de cada drama para comprobar si sus núcleos temáticos, por distintos que parezcan, se corresponden en un nivel semántico más profundo. Se tratará, por tanto, de descubrir una coherencia compleja que no sea la simple relación de continuidad entre ambas partes. Llevaré a cabo, con este propósito, un análisis estructural de ambos dramas, un estudio comparativo de sendas *mises en abyme* y un examen de los elementos figurativos. Si conseguimos definir el tipo de coherencia que subyace a ambas partes, la sospecha de que la *Segunda parte* sea creación de otro autor acaso se aleje definitivamente.

Estructura narrativa y discursiva de la “Primera parte”

²¹ Richard Fellner, *Geschichte einer deutschen Musterbühne. Karl Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf*, Stuttgart: Cotta, 1888, p. 490 (la trad. es nuestra).

²² Rosa Navarro Durán, “*La hija del aire: la erótica del poder*”, en “*La hija del aire*” de Pedro Calderón de la Barca, dirigida por Jorge Lavelli, cit., pp. 59-90 (p. 80).

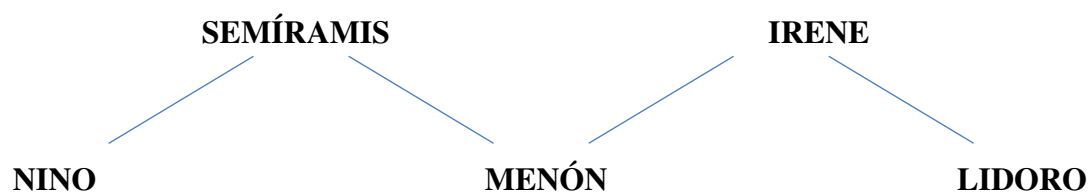
²³ *Ibidem*, p. 80.

Semíramis es el fruto de la agresión sexual sufrida por su madre, Arceta, que, ninfa consagrada a Diana, acaba con la vida de su violador. La violencia que preside su concepción se repite en el acto del nacimiento a consecuencia de la muerte de su madre en el parto. A continuación, las fieras mandadas por Diana para devorarla pelean con las aves enviadas por Venus, que protege a la “hija del aire”. Por miedo a que Diana quiera perjudicar a la niña, Venus ordena a Tiresias, viejo sacerdote, que la encierre en una misteriosa gruta para evitar que entre en contacto con otros seres humanos. Semíramis conoce su terrible hado, según el cual ella será “horror del mundo”, causando “tragedias, muertes, insultos, / ira, llanto y confusión”; y asimismo se le revela que “a un Rey / glorioso le [hará] su amor / tirano” (vv. 137-41). Entretanto, el rey Nino vuelve vencedor de la guerra y asigna a Menón, su privado y amigo, la provincia de Ascalón, donde se halla la gruta de Semíramis. El ex-gobernador de esta región, Lisías, y el gracioso Chato le conducen a su escondite, donde descubre a la hermosa prisionera. Lisías, cuando ve que Menón quiere quedarse con ella, le advierte: “¡Plega a Júpiter [...] que, gusano humano, no / labres tu muerte tú mismo!” (vv. 103-105).

En la parábola de la reina asiria, tal y como la interpreta Calderón, hay que distinguir, desde el principio, entre el *plano de los dioses* (Venus *versus* Diana) y el *plano humano*: ambos condicionan la vida de Semíramis, víctima, hasta cierto grado –Calderón no admitiría que lo fuera por completo– de su cruel destino y de los conflictos que provoca entre sus pretendientes. Dos actos de violencia acompañan su ascenso al poder: 1) el suicidio de Tiresias, que como sacerdote se siente responsable ante los dioses; y 2) el horrible castigo que el rey Nino inflige a su rival Menón, sacándole los ojos y expulsándole de la corte. Tiresias se lanza a las “lóbregas aguas” del lago de Ascalón (que según Pedro

Mexía no es sino el Mar Muerto),²⁴ lugar de inmovilidad y ausencia del tiempo. Menón, en cambio, según refiere Lidoro en la *Segunda parte*, se arroja al río, símbolo del tiempo humano: “hasta que desesperado, / o con rabia o con despecho, / al Éufrates le pidió / su rápido monumento” (II, vv. 129-132). Estas dos desgracias jalonan la narración de la *Primera parte* y contribuyen a estructurar el drama: si la irrupción de Menón en el espacio sagrado provoca la muerte de Tiresias, suceso que señala el final de la *exposición*, el acto de cegar a Menón, que convierte a Nino en un tirano, prepara el *desenlace* del drama. Nótese que la escena final, la coronación de Semíramis por Nino, coincide con el cataclismo cósmico y los funestos presagios, a través de los cuales se manifiesta, una vez más, la presencia de los dioses.

Entre la *exposición* y el *desenlace* se sitúa, en términos aristotélicos, el *nudo*, organizado en torno a dos triángulos: el de Menón, Semíramis y Nino, de un lado; el de Menón, Irene y Lidoro, de otro. (Lidoro, el rey de Lidia, derrota finalmente a las huestes de Semíramis; en este drama, no obstante, su función es sustituir a Menón como favorito del rey y novio de Irene).²⁵ Las relaciones principales que constituyen el *nudo* son de tipo amoroso (rivalidad entre Nino y Menón por Semíramis, amor de Lidoro hacia Irene) y político (Nino, rey liberal, se convierte en tirano):



En cuanto a Chato, cuya rivalidad con el soldado Floro sirve de contrapunto a los conflictos amorosos serios, está presente en las tres secuencias

²⁴ Pedro Mexía, *Silva de varia lección*, 2 vols., ed. de A. Castro, Madrid: Cátedra, 1989, vol. I, p. 727.

²⁵ Sobre estos triángulos “que se presionan recíprocamente”, véase el estudio de Susana Hernández-Araico, “Texto y espectáculo en *La hija del aire*. Escenificación triangular de un metadrama trágico”, *Segismundo*, XVII (1983), n. 2, pp. 1-9.

del drama que hemos distinguido hasta el momento: aparece ora cerca del rey Nino, ora con Semíramis, pero también en compañía de Menón y de Lidoro; él es quien tiene la última palabra en la *Primera parte*, señal de que no pertenece en verdad ni a la esfera de los hombres ni a la de los dioses, aunque mantiene relaciones con ambas. Como portavoz de la *enunciación*, Chato comenta los sucesos de manera bien bufonesca, bien alusiva, desempeñando a las veces funciones de intérprete: sus palabras proféticas transmiten el saber del *sujeto textual*, inscrito en el drama.²⁶ En la segunda jornada, cuando responde “desde dentro” del decorado a Semíramis y le revela su trágico futuro, su voz equivale a un oráculo.²⁷

Si consideramos la organización del discurso, es decir, su repartición en dos macrosecuencias, advertimos que el período del cautiverio de Semíramis contrasta –como A *versus* B– con el de su libertad. Su liberación ha de interpretarse como una infracción de la ley divina; Menón, poco después, comete la imprudencia de describir la hermosura de su prodigioso hallazgo ante Nino e Irene, provocando los celos de ésta y el deseo de aquél. Con esto, nos hallamos en medio de la secuencia B, que concluye con el matrimonio de Semíramis y Nino y con el trágico desliz de un rey inicialmente justo. Lidoro es quien denuncia la desaparición del orden basado en la ley; bajo el cielo ofuscado, exclama: “¿Qué se nos ha hecho el *sol*, / que de nuestra vista huye?” (vv. 3324-3325). En el comienzo de la obra, el sol es el símbolo por excelencia del monarca sabio, garante de la razón, la ley y la justicia. A Nino, que tras una campaña gloriosa promete a su pueblo un largo período de paz, se le compara con “Marte en la guerra y en la paz *Apolo*” (v. 302). En su bienvenida, los músicos de Ascalón alternan las salvas de guerra con las de amor, cantando “a

²⁶ Sobre el rol del gracioso en Calderón, cfr. el capítulo segundo de este volumen.

²⁷ Sobre el papel del gracioso en esta obra, véanse: Susana Hernández-Araico, “El contraste irónico del gracioso en *La hija del aire*”, *Ironía y tragedia en Calderón*, Potomac-Maryland: Scripta humanística, 1986, pp. 115-140 y Javier Rubiera Fernández, «Función cómica y funciones dramáticas del gracioso en *La hija del aire*», en: Luciano García Lorenzo (ed.), *La construcción de un personaje. El gracioso*, cit., pp. 225-49.

tanta admiración, / suspenso queda en su carrera el Sol”. Esta sinfonía de amor y guerra exalta el ánimo heroico de la prisionera, pero los elogios se refieren a Nino, todavía bienquisto de los dioses. El sacerdote Tiresias, no obstante, ve más allá; ordena a Semíramis que vuelva a la gruta, y dice: “que me está dando temor / pensar que el *Sol* te ve, y que / sabe enamorarse el *Sol*” (vv. 110-113) – diáfana *prolepsis* del inminente conflicto.

Reflexiones metateatrales en la “Primera parte”: una “mise en abyme” basada sobre el mágico número trece

La crisis principal del drama se identifica con la desaparición del orden justo, basado en la razón. Nada extraña, por tanto, que las características dominantes de la hermosura de Semíramis sean el libre desorden de la pasión y la mezcla de los contrastes; su belleza es, por definición, una “hermosura *sin precepto*”. Gracias a ella conquista el reino, pero su ambición y su libertinaje acaban enemistándola con su marido y su hijo. Desde las primeras palabras que la prisionera dirige a Tiresias, percibimos ese irrefrenable deseo de romper el orden: “En vano, Tiresias, quieres / que ya te obedezca, que hoy / la *margin de tus preceptos* / ha de romper mi ambición” (vv. 113-116); si se retira voluntariamente cuando se acercan los guardas, no es para dar ejemplo de un encomiable uso del libre albedrío, sino para evitar orgullosamente que la obliguen a obedecer. La descripción de su arrogante belleza, en el centro de la *comedia*, es el pasaje clave de la *Primera parte*: lo que ocurre a continuación es, en cierto sentido, consecuencia de esta descripción.

Se ha dicho que la *mise en abyme* de la primera *comedia* coincide con el enfrentamiento de los dos pretendientes de Semíramis: Menón y Nino.²⁸ Menón espera que el conflicto se solucione del modo consabido en la escena del siglo

²⁸ Rosa Navarro Durán, “*La hija del aire*: la erótica del poder”, cit., p. 68.

XVII, esto es: con la renuncia del Rey, que, como tal, debe saber vencerse a sí mismo. Pero se equivoca:

No, señor; cansado está
el mundo de ver en farsas
la competencia de un rey,
de un valido y de una dama. [...]
El fin de esto siempre ha sido,
después de enredos, marañas,
sospechas, amores, celos,
gustos, glorias, quejas, ansias,
generosamente noble
vencerse el que hace el monarca.
Pues si esto ha de ser después,
mejor es que ahora no haga
pasos tantas veces vistos. (vv. 2006-2022)

Los versos que acabo de reproducir contienen una irónica reflexión sobre el propio drama, pero sólo resumen parte de la acción representada en la secuencia B: el conflicto entre Nino, Menón y Semíramis, originado con la presentación del retrato. No estamos, por tanto, frente a la *mise en abyme* de la *Primera parte*. Para identificar aquélla, tenemos que volver a la “pintura” de la belleza de Semíramis y, sobre todo, a la de sus cabellos, emblema principal de la legendaria reina. Valerio Máximo narra que la reina asiria tenía la costumbre de arreglarse el pelo antes y después de las batallas, ostentando así su naturaleza femenina en el espacio de la guerra; Calderón concede el máximo relieve a este detalle, aunque sólo en la *Segunda parte* (II, vv. 50-53, 529-534).²⁹ Sin embargo, ya en la *Primera parte* los cabellos sueltos de Semíramis simbolizan la complejidad de su ser: la hermosura “sin precepto”, la libertad de movimiento que seduce y encadena, la anarquía.

²⁹ Valerius Maximus, *Factorum et dictorum memorabilium libri*, IX, 3, cit. según la edición: Valerio Massimo, *Detti e fatti memorabili*, testo latino a fronte, a c. di Rina Faranda, Milano: TEA, 1988, p. 645.

Según Gaetano Chiappini, Semíramis es un *oxímoron*, y el *leitmotiv* del drama no es sino la “confusión de amor y guerra como mezcla imposible”.³⁰ Acertado comentario, que permite interpretar el retrato de la protagonista como *mise en abyme* respecto del *enunciado* (la influencia de Semíramis sobre Nino transforma el reino en tiranía) y de la *enunciación* (*ut pictura poesis*: la “pintura” de Menón remite a los versos del poeta).

El análisis precedente debe ser matizado, con todo, en el siguiente aspecto: Chiappini se basa en la edición de Edwards, que omite por error los versos comprendidos entre el 1099 y el 1200;³¹ considera, además, que el texto descriptivo se extiende a lo largo de sólo 118 versos, desde la presentación de Semíramis hasta la caracterización de su “cuello”, sin tener en cuenta las últimas doce líneas que, explicando el origen y nombre del “monstruo divino”, sirven de conclusión. Dicho de otro modo: la unidad textual en cuestión comprende 130 versos: comienza por “Digo, señor, que en el centro / hallé de una oscura cueva” (vv. 1421-1422); y acaba con “éste es su nombre y sus señas” (v. 1550). La división interna en segmentos de 12 y 14 versos (¡cuya media es 13!) no es en absoluto casual, según habremos de ver. Tampoco lo es la obsesión por el cabello, a que se dedican 26 octosílabos, el 20% de la descripción. De estos 26 octosílabos, 12 se refieren a la abundancia del cabello suelto –cuyo libre movimiento adquiere connotaciones políticas– y 14, a su extrema variedad cromática:

Suelto el cabello tenía,
que en dos bien partidas crenchas,
golfo de rayos, al cuello
inundaba, y de manera
con la libertad vivía

Ni bien rubio, ni bien negro
su variado color era,
sino un medio entre los dos,
como en la estación primera
del día luces y sombras

³⁰ Gaetano Chiappini, “Estética, retórica y técnicas de la pintura verbal: el retrato de la *Hija de aire* de Calderón”, en *Philologica. Homenaje al profesor Ricardo Senabre*, presentación de R. Salvador, Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996, pp. 129-147.

³¹ He manejado un ejemplar de la edición crítica de 1970: Gwynne Edwards (ed.), Pedro Calderón de la Barca, *La hija del aire*, cit., p. 42. No me consta que la lamentable errata haya sido corregida.

tanta república de hebras
ufana, que, inobediente,
a la mano que las peina,
daba a entender que el precepto
a la hermosura no aumenta,
pues todo aquel pueblo estaba
hermoso sin obediencia.

confusamente se mezclan,
que ni bien sombras ni luces
se distinguen así, hecha
del azabache y del oro
una mal distinta mezcla,
crepúsculo era el cabello,
siendo sus neutrales trenzas
para ser negras, muy rubias,
para ser rubias, muy negras (vv.1435-1460).

En su “pintura” verbal, Calderón se atiene a la práctica retórica de la *descriptio puellae*.³² Habla primero de la persona en su conjunto; describe a continuación las distintas partes del rostro de Semíramis. Los 26 versos dedicados a la cabellera aparecen primero, en posición dominante: he aquí la originalidad de Calderón. A continuación alaba, en 12 versos, la blancura de la frente, más bien estrecha; los rizos la delimitan de ambos lados, y reclaman para sí las cejas (8 versos). Los 14 versos reservados a los ojos, con sus reiteradas alusiones políticas, son otro de los momentos culminantes de la descripción: en la “nevada esfera” de la cara aparecen “dos negros bozales” que, como habitantes de la selva, “apenas conocen política” y disparan flechas sin cesar, indicio de que el ser de Semíramis entraña un elemento salvaje. Siguen, con 12 versos, la nariz; con 14, las mejillas; con 12, la boca; y, con 6, el cuello. El retrato concluye con un comentario de 12 versos sobre el nombre «Semíramis» y sus implicaciones mitológicas.

La figura retórica del *oxímoron* caracteriza a Semíramis, desde la descripción realizada en el momento de su hallazgo (“bruto” vs fino “diamante”, “bastarda perla”; “tibio” vs “ardiente rayo”; “muerta” en tanto que hundida en la oscuridad vs “viva luz”). Sus “toscas pieles” sugieren una rara armonía entre “lo

³² Sobre la configuración retórica de la *descriptio personae*, véase Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII et du XIII siècle*, Paris: Ecole de Hautes Etudes, 1924. En el ejemplo que se analiza arriba se advierte cierta influencia de la descripción de Olimpia hecha por Ariosto (*Orlando furioso*, XI, 65-71), sobre todo en la parte relativa a la mezcla cromática de los cabellos: los vv. 1540-1542 (“como en la estación primera / del día luces y sombras / confusamente se mezclan”) se corresponden con los que el poeta italiano dedica a los colores del rostro de Olimpia en *O.F.*, XI, 65, 1-4.

inculto y lo florido”. La misma complejidad semántica se encuentra en la descripción de las demás partes de su cuerpo: la nariz es un “escollo en la tormenta”; los ojos negros hacen pensar en dos “etíopes en los Alpes”; en las mejillas se funden la “rosa” y la “azucena”; la boca se interpreta en toda su dimensión erótica, y deviene un “archivo de todo cuanto la Naturaleza pudo asegurar”.

En resumen: mientras la frente, la nariz y la “blanca columna” del cuello se limitan a ser bellas (sus descripciones abarcan entre 6 y 12 versos), los *cabellos* (26 versos) y los *ojos* y la *boca* (14 + 12 = 26 versos) expresan las características dominantes del retrato de Semíramis: la agresividad y el erotismo propios no sólo de su personalidad, sino también de su estilo de gobierno. No parece casual, en este retrato, la aparición del número 13, varias veces asociado con Semíramis en los dramas de Calderón, por ejemplo en el primer monólogo de Semíramis al principio de la jornada segunda (I, vv. 1134-1159) o en su auto-caracterización al comienzo de la *Segunda parte* (II, 1-26). Según el *Dictionnaire des symboles* de Seghers, el número 13 simboliza ya desde la antigüedad, por su combinación de lo estático (10) y lo dinámico (3), “la evolución fatal hacia la muerte” o “hacia el ocaso de un reino”, ya que se corresponde con “la realización de un individuo que no está en armonía con la ley universal” y, por tanto, con una actividad “ciega e insuficiente”.³³ En cuanto al uso particular que Calderón hace del número 13 y de sus compuestos en los dramas dedicados a la reina asiria, el problema consiste en encontrar, en las Sagradas Escrituras o en los historiadores antiguos, interpretaciones que

³³ *Dictionnaire de symboles*, ed. de Marian Berlewi, I-IV, Paris: Seghers, 1969⁷, art. “Treize”, IV, p. 321. Cfr. también Knaurs, *Lexikon der Symbole*, ed. de Hans Biedermann, München: Droemer Knaur, 1989 (con referencias a Hesíodo y al calendario de Babilonia); y *Lexikon der Symbole*, ed. de M. Oesterreicher-Moltro, Freiburg: Herder, 1978, *sub voce* “Zahlen”. Sobre el significado del número trece en la civilización babilónica, véase Franz Carl Endres y Annemarie Schimmel, *Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik im Kulturvergleich*, Köln: Diederich, 1985, esp. pp. 222-227. Calderón conoce, por supuesto, la expresión “estarse en sus trece”, que emplea repetidas veces, por ejemplo en su auto sacramental *El gran teatro del mundo*, v. 793.

relacionen el reino de Babilonia fundado por Semíramis con ese mismo número. Trataremos más adelante de esta cuestión.

Imágenes recurrentes y principales oposiciones temáticas en la “Primera parte”

Al igual que la vida del príncipe Segismundo, que tiene algunos elementos en común con Semíramis (sin que convenga insistir más de la cuenta en este aparente paralelismo), la historia de la “hija del aire” comienza en un lugar apartado del mundo social, un “rústico edificio” situado en los montes de Ascalón, cerca de un “antiguo templo de Venus” y de una “laguna” cuyas aguas estancadas producen el mismo efecto que las del río Leteo (vv. 619-626). Se trata de un lugar inscrito en la categoría semántica del *término neutro*: *ni vida, ni muerte*.³⁴ La prisionera denomina “tumba” a la gruta en que vive encerrada y dice que se va a “sepultar” porque soporta mal su exclusión de la vida comunitaria. Cuando le ofrecen por fin la posibilidad de abandonar su “tenebroso centro” y “salir al sol” (v. 777, v. 1004), la ambivalencia del *término neutro* se repite, pero con metáforas que forman parte de la oposición temática *oscuridad vs luz*, y que reaparecen en el retrato que sigue a su aparición en la cueva: “tibio el más ardiente rayo / y la más viva luz, muerta” (vv. 1425-1426). Si la oscuridad total o la noche expresan el *no ser*, como ocurre en *La vida es sueño* (vv. 71-72), las figuras que describen a Semíramis son, por el contrario, las de la confusión y el claroscuro, indicio de un estado ontológico todavía incierto.

Su trayectoria conduce a la joven Semíramis desde la oscuridad y el olvido a la gloriosa luz del imperio. En los últimos compases de la *Primera parte*, sin embargo, los vientos se desencadenan y el sol se oscurece mientras

³⁴ Semíramis comienza siendo un *término neutro*, pero se convierte, después de su liberación, en un *término complejo*. Cfr. Algirdas J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris: La Rousse, 1966, pp. 23-25.

resuenan funestos presagios entre los truenos. Menón, convertido en ciego profeta, amenaza a la recién coronada reina con el olvido: “Soberbiamente ambiciosa, / al que ahora te constituye / Reina, tú misma des muerte / y *en olvido te sepultes*, / siendo aqueste infausto día / universal pesadumbre / de los vivientes...” (vv. 3294-3300).

Además de las imágenes de oscuridad y olvido, otra metáfora es característica del mundo de Semíramis: el *laberinto*. En la mitología griega, el laberinto se asociaba con el palacio del Minotauro. En este drama, sin embargo, la figura del laberinto se interpreta de tres distintas formas: física, psicológica y dramática.³⁵ El paisaje donde la prisionera vive oculta es de difícil acceso, según observa Menón: “Nunca vi / tan confuso *laberinto* / de bien *marañadas ramas* / y de mal compuestos riscos” (vv. 701-704). Cuando ordena a Chato que se adelante, le grita: “entra *en lo más intrincado*”; pero el gracioso replica: “No puedo, porque me intrinco / yo también” (vv. 733-735). También el rey Nino, poco antes de despeñarse, se pierde en “los *enmarañados senos*” de los montes de Ascalón (v. 1788). La expresión sugiere la existencia de una doble relación, metonímica y metafórica, entre la imagen del laberinto y la figura intrigante y pasional de Semíramis: su cabellera demuestra que ella misma constituye, para los demás, un laberinto.

Más adelante, Menón vuelve a emplear la imagen del laberinto en un sentido psicológico: “El fin de esto siempre ha sido / después de *enredos, marañas*, / sospechas, amores, celos, / gustos, glorias, quejas, ansias / generosamente noble / vencerse el que hace el Monarca” (vv. 2014-2019). Finalmente, semejan un laberinto los jardines del palacio de Nínive, con sus intrincadas sendas y sus setos de murtas: detrás de éstos se esconden los *mandantes*, Nino e Irene, cada uno absorto en su monólogo y deseoso de espiar a los *actores*, Semíramis y Menón, que, para complacer a sus reyes, han de

³⁵ Sobre la temática del laberinto en la obra de Calderón, véase Gwynne Edwards, *The Prison and the Labyrinth. Studies in Calderonian Tragedy*, Cardiff: Univ. of Wales Press, 1978.

fingir sentimientos distintos de los suyos (vv. 2446-2619). Irene quiere que su rival renuncie a ser esposa de Menón; Nino, que ignora la presencia de Irene, se ilusiona con que Menón desista libremente de su propósito de casarse con Semíramis. La laberíntica intriga de palacio asume un indiscutible carácter metateatral: la pareja observada ora finge, ora representa verazmente su drama dentro del drama de Calderón. Los dos *actores*, después de hablarse, salen del escenario en dirección contraria a la prevista; cada uno se topa con el *mandante* del otro, de modo que Nino e Irene son descubiertos y, de paso, se descubren mutuamente. El rey aprovecha la confusión para declarar su amor por Semíramis, a la vez que acusa a su favorito de traición. Es el momento de la *katastrophé*: la luz de la razón se oscurece y el drama se aproxima a su trágico desenlace.

El inicio de la “Segunda parte”: una auto-caracterización de la protagonista basada nuevamente sobre el mágico número trece

Preside la escena inicial de la *Segunda parte* Semíramis, cuyo primer parlamento consiste en una silva de 26 versos. Es la tercera vez que encontramos este número mágico asociado a la protagonista. Como veremos, habrá una cuarta. Después de la muerte de su esposo, Semíramis ha ensanchado los confines del imperio, sometiendo casi todas las tierras del Oriente a Babilonia. La reina aprovecha este momento para tejer un elogio de sí misma. Se nos ofrece, de esta forma, un autorretrato de la heroica conquistadora: como tal fue celebrada por los historiadores antiguos y, en época más próxima a Calderón, por los humanistas que, aunque reprobaban los excesos de lujuria de Semíramis, no dejaron de tributar su admiración a la fuerte personalidad de esta mujer, “la más ilustre de cuantas tenemos noticia”, en palabras de Diodoro Sículo.³⁶

³⁶ Diodore de Sicile, *Bibliothèque Historique*, t. II, texte établi et traduit par B. Eck, Paris: Les Belles Lettres, 2003, IV, 1, p. 9 (la trad. es nuestra).

Su nombre, “hija del aire”, adquiere en este drama un significado más profundo: designa no sólo a la criatura protegida por las aves de Venus, sino también a la soberana que dilató el imperio y expandió su propia grandeza hasta tocar, por así decirlo, la cumbre del firmamento. Semíramis es además, en esta escena, la constructora de la “eminente ciudad” de Babilonia, de sus jardines colgantes, sus muros, palacios y torres, “cuya eminencia / tanto a los cielos sube, / que, fábrica empezando, *acaba nube*” (II, vv. 10-12). Es probable que surja espontánea, en la memoria del lector, la imagen de la torre de Babel y de la confusión de lenguas con que Dios castigó la desmedida ambición de sus arquitectos. Con todo, importa más tener presente la relación metonímica que existe entre Semíramis, la fundadora de Babilonia, y su ciudad, considerada, en muchos autores, como lugar del vicio y del pecado. En el *Apocalipsis* las referencias a la soberbia Babilonia son constantes.³⁷ Pero las profecías contra Babilonia ocupan un lugar eminente ya en el *Antiguo Testamento*: ¿es casualidad que aparezcan, sobre todo, en Isaías, capítulo 13? En la obra de San Agustín y especialmente en el *De civitate Dei*, la *civitas impiorum* es sinónimo de “confusión”: el reino de Oriente, fundado por Nino y Semíramis, se hundió cuando iba a surgir el de Occidente, Roma, a la que el obispo de Hipona denomina “*quasi secunda Babylonia*”.³⁸ Esta idea es inherente a la visión teológica del historiador cristiano Pablo Orosio, quien afirma en el cap. I, 4 de su *Historia adversus paganos* (se trata del capítulo dedicado a Semíramis y Nino), que Babilonia fue fundada 1300 años antes que Roma: “*tunc orientis occidit et ortum est occidentis imperium*”³⁹ También Petrarca, en una de sus

³⁷ *El Apocalipsis*, XIV, 18; XVI, 19; XVII,5; y XVIII, 2-21.

³⁸ Aurelius Augustinus, *Der Gottesstaat. De civitate Dei*, ed. bilingüe, trad. al alemán de C. J. Perl, 2 vols., Paderborn: Schöningh, 1979, cfr. especialmente los cap. XVI, 4, XVI, 17 y XVII, 16 (II, p. 296).

³⁹ Paulo Orosio. *Su vida y sus obras*, introd., trad. y notas de Casimiro Torres Rodríguez, Santiago: Fundación Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa, 1985, cap. I, 4, pp. 118-119 y cap. II, 2, p. 166. Orosio deriva sus ideas relativas a la cronología de la antigüedad de la *Chronica* de Eusebio de Caesarea y de San Agustín (*De civ. Dei*, XXI, 14). Fue objeto de frecuentes traducciones, algunas muy tempranas: del siglo X es la versión árabe. Es fuente

Epístolas familiares, recuerda esta teoría de los 1300 años.⁴⁰ Trece es, por tanto, un número que se vincula con la idea de un reino pecaminoso, condenado a la destrucción.

También a la fundadora de Babilonia, tal y como la interpreta Calderón, se le pueden achacar ambición desmedida, soberbia, presunción y vanidad. Antes de morir en la batalla, la obstinada tirana exclama: “Hija fui del Aire, ya / hoy en él me desvanezco” (vv. 3284-3285). Pero Semíramis, que supo llenar de su presencia todo el orbe entonces conocido, es además un eminente fenómeno barroco: su *hybris*, en tanto que ansia de poder, se explaya en el espacio.⁴¹ Después de retirarse a una recóndita habitación del palacio, confiesa a su fiel aliado Friso: “Si al corazón que late en este pecho / *todo el orbe cabal le vino estrecho*, / ¿qué le vendrá un retrete tan esquivo / que tumba es breve a mi cadáver vivo?” (vv. 2070-2074); y, poco después, añade: “Yo, pues, *no quepo en mí*, y con nueva cisma / solicito explayarme a mí misma” (vv. 2086-2087).

Antes de la batalla contra Lidoro, que acude en defensa de los derechos del legítimo heredero, la reina ordena que le traigan espejo y peine. Se sienta, como de costumbre, y se arregla el cabello. Este modo de “gobernar” su cabello, al que denomina “pueblo” o “vulgo”, se convierte en actitud característica de la reina andrógina, capaz de subyugar a los hombres con el amor y con el valor. Tal ambivalencia culmina en las escenas de travestismo en que Semíramis,

directa de Alfonso el Sabio, *General Estoria*, libro IV, cap. 24-28, referidos a Semíramis y Nino, y de Dante Alighieri (*Inferno* V). En el s. XVI fue vertida al español por Diego de Yepes, mencionado en la *Bibliotheca Hispanica Vetus* de Nicolás Antonio. Las ediciones, a partir del s. XVI, son numerosas: el texto latino se imprimió varias veces en Colonia (1526, 1542) y, en la época de Calderón, en Maguncia (1615).

⁴⁰ “Superba Babilon corruit et turris illa famosa que celo minabatur, vix nunc per terram sparsa conspicitur. Assyriorum sceptrum, cum mille trecentorum aut non multo secus annorum spatio flourissent, effeminato rege ceso, per Arbatum prefectum in Medos Persasque translata sunt;” (p. 935). Cfr. Francesco Petrarca, *Familiarum Rerum libri*, XVII, 3, 44, en: *Opere. Canzoniere, Trionfi, Familiarum Rerum Libri*, Firenze: Sansoni, 1975, p. 935.

⁴¹ Jean Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France: Circé et le Paon*, Paris: Corti, 1983. Quien puso de manifiesto el carácter específicamente barroco de este drama de Calderón es Benedetto Croce: “E arte da teatro e da teatro barocco e si deve guardarla precipuamente sotto quest'aspetto [...]”, cfr. “La hija del aire”, *La Critica*, XLI (1943), pp. 173-88.

aprovechándose del sorprendente parecido que tiene con su hijo, reina en su lugar sin ser reconocida por sus súbditos.

Estructura del discurso y “mise en abyme” de la “Segunda parte”

A la hora de indagar en la estructura de la *Segunda parte*, conviene interrogarse sobre la identidad de quien reina para averiguar si se trata de Semíramis (que gobierna, bajo su nombre, en las escenas iniciales del acto primero, vv. 1-880 y, haciéndose pasar por su hijo, en los actos segundo y tercero, vv. 1990-3285) o de Ninias, cuya entrada en Babilonia obliga a su madre a un provisional retiro (vv. 881-1989), aunque ésta, poco tiempo después, le haga recluir con la ayuda de su aliado Friso. Hasta su muerte, nadie sospecha de la desaparición de Ninias. Cuando los cortesanos entran en los cuartos secretos del palacio a la búsqueda de “Semíramis”, encuentran a su hijo, que por fin puede reinar (vv. 3288-3381).

La repartición del drama en secuencias ha de basarse en estos cambios. La secuencia A abarca la primera jornada y dos tercios de la segunda, hasta el v. 1989, pues se corresponde tanto con el período en que Semíramis reina por sí sola (A1) como con el siguiente, en que finge aprobar la sucesión de su hijo y se retira (A2). En un aparte, sin embargo, la escuchamos exclamar: “¿Yo sin mandar? ¡De ira rabio! / ¿Yo sin reinar? ¡Pierdo el juicio! / Etna soy, llamas aborto; / volcán soy, rayos respiro” (vv. 877-880). La secuencia B comienza cuando el general Friso se encuentra en secreto con Semíramis, y ella le confía su intención de eliminar a Ninias para volver a reinar. La parte en que gobierna el falso Ninias acaba con la muerte de Semíramis (B1); se descubre la intriga y se procede a la rehabilitación de Ninias (B2).

Los versos 1990-2015, que sirven de cesura entre A y B, contienen una invocación a la diosa de la Noche, especie de oración pronunciada por Friso mientras espera a la misteriosa desconocida con quien se ha citado. Estos versos, muy significativos desde luego, constituyen la *mise en abyme* de la *Segunda*

parte, pues comprenden en sí el significado central de este drama. La *Primera parte* acaba con la ofuscación de la luz, esto es, con la muerte de la *razón* a manos de Semíramis y Nino. La *Segunda* significa, básicamente, dominio de la “noche” como confusión, arbitrariedad y origen oscuro de subitáneas mudanzas, tan imprevisibles para quienes las sufren que se parecen a las mudanzas de la Fortuna. Volvamos a leer la invocación de Friso a la Noche y a la mutable Luna, compuesta nuevamente de 26 versos, es decir, dos veces el mágico número 13, extensión idéntica a la de la descripción de la cabellera de Semíramis:

Confusa, pálida sombra,
del pasmo, el susto, el pavor,
madre infeliz cuyo horror
atemoriza y asombra,
dime dónde me ha traído
mi loca temeridad,
y a tu atezada deidad,
diosa del sueño y del olvido,
un templo fabricaré
de negro jaspe funesto,
de triste ciprés compuesto
el altar, y en él pondré
de negro azabache, una
imagen tuya, tan bella
que, trémulamente, de ella
sea lámpara la Luna,
en cuyas aras presumo
que arda, por más pompa y fausto,
sin llamas el holocausto,
por no dejar de hacer humo.
Dime, pues, dándome indicio
de que piadosa te ofreces
y de que el voto agradeces
mientras llega el sacrificio:
¿adónde estoy? ¿quién me llamó
y quién esta mujer fue? (vv. 1990-2015)

En este momento del recitado, Semíramis entra en escena y contesta: “Yo, Friso, te lo diré” (v. 2016); a continuación, expone su plan para suplantar a Ninias. Tanto la nueva ocurrencia del número trece como el propio contenido de la invocación nos revelan que entre la diosa de la noche, esto es, entre la

Oscuridad-Luna-Fortuna, y Semíramis existe un estrecho parentesco. No olvidemos, empero, que la protagonista es siempre ambas cosas, oscuridad y luz: recurre a las fuerzas tenebrosas de la ocultación, de la simulación y el misterio, pero su maquinación política es, sin embargo, cálculo, complot, intriga maquiavélica.

Lo cierto es que la noche simboliza su nuevo estilo de reinar, definitivamente alejado de la legalidad. Lidoro, rey desafortunado y prisionero de Semíramis, le llega a decir: “Rendido a tus pies estoy, / ya que mis desdichas son / tales, y ya que ninguna / vez se puso *la fortuna* / de parte de la *razón*” (vv. 573-574). Razón *versus* fortuna, es decir, *versus* la supresión de todas las relaciones de contrato y la instauración del despotismo basado en la arbitrariedad: en esto consiste la principal diferencia entre la *Primera* y la *Segunda parte*. Semíramis, ofendida, se venga de Lidoro ordenando que le aten a una columna de su palacio. Ninias, le pregunta quién es y recibe la siguiente respuesta: “Lidoro [soy], / Rey de Lidia; y este aviso, / pues te coge a los umbrales / de reinar, Príncipe invicto, / sirva de algo, observando [...] que *pasar de extremo a extremo / es de la fortuna oficio*” (vv. 1059-1066). Comparten su sensación de arbitrariedad los cortesanos de Babilonia, que advierten sorprendidos que Ninias-Semíramis ordena lo contrario de lo que Ninias-Ninias había ordenado el día anterior y olvida –o ignora– sus promesas: incluso obliga a Astrea, prometida de Ninias, a casarse con Friso. El viejo consejero Lisías, padre de Astrea, exhorta a Ninias-Semíramis como sigue: “Señor, advierte / que *de un extremo a otro pasas*” (vv. 2560-2561).

El conflicto entre *razón* y *fortuna* se encarna especialmente en las figuras de dos cortesanos que desempeñan papeles secundarios, aunque importantes desde el punto de vista temático: Licas, general de tierra y partidario de Ninias, y Friso, general del mar y seguidor de Semíramis. A pesar de ser hermanos, sus opiniones políticas divergen: Licas pide clemencia para Lidoro, recordando a la reina que “el vencedor / siempre honra al que ha vencido” (vv. 617-618); Friso,

en cambio, se pone del lado de Semíramis y aprueba su cruel castigo. Cuando el pueblo aclama a Ninias como legítimo sucesor de su padre, Licas no vacila en proclamar su lealtad, justificando su actitud con estas palabras: “mas si el Príncipe es, señora, / de mi Rey *natural hijo* / y tiene *razón* el pueblo, / ¿quién bastará a reducirlo?” (vv. 811-814). Friso, en cambio, rehúsa besar la mano de Ninias y planea un golpe de estado: tiene el mismo carácter violento que Semíramis. Al final de la primera jornada, el conflicto entre ambos asume una dimensión ideológica: mientras Licas declara “Yo sigo / la parte de la *justicia*, / que Ninias es del rey hijo” (vv. 1170-1173), Friso le contesta: “pues yo de la *fortuna*, / que Semíramis ha sido / quien se ha sabido hacer Reina” (vv. 1172-1175); y concluye: “Ten tú *razón*, yo *fortuna*, / y verás que no te envidio” (vv. 1181-1182).⁴² Cabe añadir que, en un principio, Semíramis se siente atraída por Licas. Sin embargo, en el curso del drama se alía con Friso, sacrificando su inclinación amorosa en aras del interés político. Ya no sigue a Venus, sino a Fortuna-Luna-Diana.

El empleo del término “fortuna” es más convencional en la *Primera parte*. Aparece en su proverbial ambigüedad como sinónimo de “destino favorable o adverso, buena y mala suerte, pérdida de la posición que uno ocupa o ascenso social”. Menón, todavía enamorado de Irene, se encomienda a la inconstante “diosa *Fortuna*, / condicional *imagen de la Luna*” y le suplica que permanezca “queda” momentáneamente (vv. 365-368). Las demás acepciones del término son las tradicionales: Semíramis, en prisión, se queja de su “fortuna” subrayando la ceguedad de la diosa; la Fortuna, según ella, es un “monstruo” “sin luz ni aviso” que no repara en su infelicidad (vv. 711-712). Pero, de vuelta en la corte, está convencida de que Venus “favorece [sus] fortunas” (v. 3141); su *Ego*, por consiguiente, se identifica cada vez más con la Fortuna. Segura de conseguir sus fines, rechaza a Menón, a quien considera víctima del hado, como esposo; ella,

⁴² En su estudio sobre los significados de la palabra “fortuna” en las dos piezas, D. W. Cruickshank llega a conclusiones semejantes; véase “The significance of *Fortuna* in Calderón’s *La hija del aire*”, cit., pp. 374-375.

en cambio, aspira “a la luz” y a la cumbre del poder: “yo haré, si llego a reinar, / que el mundo mi nombre tiemble” (vv. 3142-3143).

La novedad de la *Segunda parte* consiste en que Semíramis y Friso, partidarios de la Fortuna, se oponen conscientemente a la ética social y a la ley. Lllaman “fortuna” lo que es, en realidad, su voluntad de dominio. En el momento de ejecutar el golpe de estado, Semíramis exclama: “*Fortuna*, si a los osados / se dice que favoreces, / yo lo soy” (vv. 2296-2298). Y, viendo que todo le sale bien, da las gracias a una diosa que, sin ser nombrada, se asemeja a la Fortuna (“Mil gracias te doy, oh bella / deidad, protectora mía”); y concluye: “*mudar / con industria singular / todos los puestos espero; / que si no hago lo que quiero / ¿de qué me sirve reinar?*” (vv. 2502-2503). Friso, por su parte, cree que “obrar bien” sirve de poco sin ayuda de la Fortuna (v. 288). También los enemigos de Semíramis la asocian a la Luna-Fortuna. Irán, el hijo de Lidoro, define Babilonia como “columna / del cóncavo palacio de la *Luna*”. Su padre le da razón: aunque desconoce la verdadera situación que reina en palacio, teme a Semíramis, por ser “su belleza una / deidad que *tiene imperio en la fortuna*” (v. 3154-3155).

En resumen

¿Qué conclusión podemos sacar de nuestra relectura? Existe, sin duda, una coherencia semántica profunda entre las dos partes de *La hija del aire*, tan profunda y meditada que las dos piezas deben de ser obra del mismo autor. Calderón de la Barca no se limitó a escenificar dos períodos sucesivos de la vida de Semíramis, sino que concibió el segundo drama como consecuencia y, a la vez, como respuesta antitética al primero.

La relación entre ambos dramas se manifiesta a través de los cambios que afectan a las oposiciones figurativas *luz-oscuridad*, *sol-luna*, *día-noche*, cuyos elementos remiten, en el nivel de la reflexión, a un contraste entre los valores: *razón* (respeto de los acuerdos, comportamiento moral) *vs* *pasión* (ambición

desmedida, libertinaje, crimen), o bien, en términos políticos, *legitimidad vs arbitrariedad*. Las imágenes así contrapuestas se asocian, en primer lugar, con Semíramis y, en algunas ocasiones, también con sus aliados (Friso). Sus antagonistas (cuyos nombres, inventados por Calderón, empiezan todos por l-: Lidoro, Lisías, Licas, como “ley”, “licitud” etc.), anteponen la ley del contrato a sus apetencias e interpretan su relación con los valores de modo muy distinto. En la *Primera parte*, la ascensión al trono de Semíramis comporta la transformación del reino en tiranía: a consecuencia de la infamia cometida por el rey, la luz de la razón se oscurece. La arbitrariedad de quienes hacen del egoísmo su principal móvil sustituye a la legalidad. En la *Segunda parte*, la reina de Babilonia continúa creyéndose protegida por la “fortuna”, y ello la empuja a perseguir sin rémora sus propios objetivos. Es cierto que sus guerras de conquista y sus obras le han dado celebridad, pero también que se ha manchado las manos de sangre para llegar a la cumbre del poder. Después de haber eliminado a su esposo, intenta alejar a su hijo del trono; no pudiendo evitar que reine, lo suplanta, recurriendo al arte del travestismo. De esta manera, la fuente de inspiración de las acciones de Semíramis se hace “nocturna”. Es cierto que Calderón no insiste en el tremendismo ni en el libertinaje sexual a la manera de algunos historiadores antiguos. Pero su Semíramis, sin retroceder ante el crimen, se deja también llevar por la ambición. Su naturaleza tenebrosa acaba por prevalecer: en Babilonia, su número mágico simboliza “destrucción”.⁴³

Dicho esto, la tesis de que Calderón no compuso la *Primera parte* sino después de haber leído la obra de Enríquez Gómez, presunto autor de la *Segunda*, convence menos que nunca. Un poeta que hubiese concebido la primera obra como simple introducción a una comedia preexistente, no habría tenido la sutileza de hacer coincidir en el retrato de la protagonista hasta el número de los versos con los fragmentos paralelos del texto “modelo”. Antes al

⁴³ Cfr. también F. C. Endres y A. Schimmel, *Das Mysterium der Zahl*, cit., p. 36.

contrario: todo se origina en la “pintura” de la legendaria cabellera de Semíramis de la *Primera parte*. Quien adjudicó ese simbolismo a la reina asiria es, sin lugar a dudas, el autor de ambas obras. Admito que la segunda parte es más dramática que la primera y que las escenas de travestismo son eminentemente teatrales: una misma actriz había de interpretar, de hecho, los papeles de Ninias y Semíramis, lo que suscitaría reacciones de vivo estupor entre los espectadores. Se logró así un nuevo recurso metateatral de efectos casi insuperables. *La hija del aire* es una de las obras de Calderón que continúan siendo representadas a día de hoy: en los últimos veinte años ha suscitado el entusiasmo del público en París-Vincennes, Palermo, Essen, Viena, Leipzig, Madrid, México y Buenos Aires. Por algo será.